



Los padres de la criatura

Por **Jaume Melendres**

Para no caer en las redes de lo meramente especulativo, empiezo esta ponencia planteando dos casos prácticos que cualquier solución sobre la cuestión de los derechos intelectuales del director de escena debería permitir resolver.

Supuesto 1

Un director de escena realiza el montaje de un texto con unos determinados actores y actrices. Luego, en otro lugar del mundo, pone en escena la misma obra con otros intérpretes. Les pasa el video de su montaje anterior y les exige que reproduzcan exactamente lo que ven, imitando al pie de la letra -o de la imagen- el trabajo de sus antecesores.

Supuesto 2

Un actor (por llamarlo de algún modo) se orina en escena cuando le viene en gana, o en ganas, y presume de ello en un programa de televisión para demostrar su virtuosismo actoral.

Estos dos casos —tomados de la realidad— nos obligan a situarnos en un terreno teórico, y a suscitar algunas cuestiones relacionadas con el Derecho y los derechos. Por ejemplo, éstas:

1. El «Estado de Derecho» que propugnaba Montesquieu es también un «estado de deberes». Por lo tanto, no podemos hablar de los derechos intelectuales del director de escena sin hablar también de sus deberes, igualmente «intelectuales».

2. Los derechos sólo pueden ser ejercidos sobre cosas tangibles: un árbol, un hijo, un libro o un espectáculo. Es decir, sobre realidades que puedan ser localizadas en un punto exacto del espacio y del tiempo y que están dotadas, por tanto, de una identidad que no se preste a ninguna confusión.

3. Los derechos sólo pueden ser ejercidos cuando su titular es unívocamente identificable y si, en caso de conflicto, el arbitraje es razonablemente posible.

4. Aunque los derechos intelectuales puedan generar dere-

chos económicos, no hay que confundir ambos conceptos convirtiendo los primeros en un eufemismo elegante de los segundos.

Vayamos, pues, al primer punto, el de un estado de derecho y de deberes. Los derechos intelectuales del creador artístico, y sin menoscabo de los que posee como ciudadano, se resumen en tres, defendibles todos ellos ante los tribunales:

a. El derecho a la libertad de expresión, que sólo puede ser coartada por el ejercicio masoquista (y, por tanto, a veces placentero) de la autocensura y por las normas que amparan el derecho ajeno a la intimidad.

b. El derecho al reconocimiento de la autoría.

c. El derecho a la integridad de la obra.

No voy a enumerar aquí los deberes intelectuales del creador, indisociables de sus derechos, porque entraríamos de lleno en el campo de la ética, de lo discrecional y de lo opinable. Pero dejando al margen posibles deberes francamente utópicos (por ejemplo, el de contribuir a la felicidad humana estimulando la inteligencia y las demás zonas erógenas del cuerpo del espectador), dejando también de lado el deber de ser competente (tan inexcusable como indemostrable), podemos afirmar que el director de escena tiene, al menos, dos:

a. El deber de respetar las obras de los demás directores, es decir, de evitar el plagio directo y de limitar al máximo los plagios indirectos, casi siempre amparados por la coartada del llamado «homenaje». Este deber, por supuesto, está asociado al derecho a no ser plagiado.

b. El deber de respetar las aportaciones de quienes desde una condición igualmente artística, han hecho posible el espectáculo.

Digamos, sin embargo, que el verdadero problema (si queremos resolver los dos casos prácticos antes expuestos) no es tanto determinar derechos y deberes, sino más bien, fijar sus límites.

Así pues, la primera cuestión que plantea el punto 1 (el estado de derechos y deberes) es la de definición del plagio en el campo de la puesta en escena, estrechamente relacionado con los puntos 2 y 3. ¿Es tangible el objeto del derecho del director, es decir, identificable unívocamente? ¿Tan tangible, al menos, como el texto del autor o la partitura del compositor, que nos permiten establecer que la repetición de un determinado número de palabras o de compases suele ser algo más que una azarosa coincidencia? ¿Tan tangible que podamos fijar criterios para detectar los plagios?

"Amadeus", de Peter Shaffer.
 Versión y dirección: Ángel Alonso.
 Producción: Focus (1999).
 (Foto: Pilar Aymerich).



te caso, el personaje es una cantante de ópera y ya sabemos lo que hacen las cantantes de ópera. En resumen —concluyen mis abogados—, el tribunal debe tener en consideración el punto de vista de los teóricos: *volens nolens*, todo texto lleva implícita una escenificación. Melendres y Gas son igualmente rigurosos y respetuosos con los derechos del autor y por ello ambas puestas en escena se asemejan entre sí, en lo esencial, como dos gotas de agua.

Al reanudarse la sesión, los jueces interrogan a mis abogados. «¿Quiere decir usted que cualquier otra opción escénica hubiese sido lesiva para los derechos del autor y artísticamente reprochable?» preguntan. Mi defensor, tras una pausa de efecto, responde: «Por supuesto que sí, señores del tribunal. Existe una lógica escénica que proviene de la lógica dramática. Pero aún así —añade el togado—, el montaje de Melendres no tiene nada que ver con el montaje de Gas por la sencilla razón que los actores y las actrices son distintas». Los jueces se agitan en sus sillones. Mi abogado retoma la palabra: «El señor Mario Gas contrató a una actriz llamada Espert, de edad indefinida que habla en castellano. En cambio, el espectáculo de mi defendido lo protagoniza una actriz llamada Tsechuan, de cuarenta y tres años que no sólo habla en chino, sino que lo adorna con un ligero acento cantonés. Aunque ambas tienen los ojos rasgados y los pies pequeños, sus cuerpos son dis-

tintos y distintos son sus gestos y los registros de su voz, distinta es su mirada; son distintas sus intenciones y distinta es su concepción del personaje: los signos que emite Tsechuan son radicalmente diferentes de los que emitía Nuria Espert. ¿Acaso la verdadera tarea del director no es dirigir actores?»

Los jueces del tribunal de La Haya decretan en este momento un aplazamiento *sine die*. Se dan cuenta que mis abogados han planteado el gran problema de fondo, el de la especificidad del trabajo del director de escena: si esta especificidad es ordenar el tránsito de los actores en el escenario o instruir al escenógrafo acerca del lugar en que deben estar las paredes y los objetos, Melendres es culpable de plagio. Si es dirigir actores, nadie puede afirmar que Melendres haya copiado a Gas. ¿Acaso la interpretación no es más importante que la distribución de las puertas, la ubicación de un piano de cola, los efectos de música o de luz?

Al cabo de largos meses, los jueces —al fin— dictan sentencia. Aunque sea virtual, voy a leerla porque creo que puede sentar jurisprudencia: «Reunido este, etc. [...] los siguientes considerandos: Uno. El tribunal se declara incompetente para dilucidar la querrela interpuesta por el señor Mario Gas residente en etc. contra el señor Jaime Melendres domiciliado en etc., dado que el derecho del director de escena a no ser copiado no tiene límites

precisos. Dos: Este tribunal declara que sólo se podrán establecer los derechos de los directores de escena sobre su trabajo si ellos mismos determinan previamente en qué consiste este trabajo y les conmina a hacerlo. La Haya, 8 de mayo de etc.»

Creo (y no porque me la den a mí) que los jueces de La Haya tienen razón. Incluso toda la razón: nos enfrentamos a una cuestión teórica y sólo desde esta perspectiva podremos —tal vez— avanzar en la resolución de los litigios prácticos. Es la cuestión de la autoría del espectáculo y, en último término, la de la patria potestad. Se trata de saber si el espectáculo teatral es hijo de un sólo padre o de varios. Y —suponiendo que lo sea de varios— bajo qué nombre debemos registrarlo, quien debe velar día a día por su integridad física y moral.

Esta comparación de carácter familiar no pretende ser graciosa (y ciertamente no lo es), pero resulta pertinente porque, de hecho, es en estos términos genético-familiares que suele plantearse el trabajo de creación teatral. La cosa viene de lejos, del siglo XIX. Strindberg, obsesionado por los problemas de la paternidad, fue muy claro al respecto: «El autor es el Padre», dijo en una ocasión. Los actores, por supuesto, eran los hijos; y el director, una figura todavía emergente, algo así como el mayordomo («mayordomo de las almas», en la extraordinaria expresión de Jouvet) que garantizaba un cierto orden doméstico según determinados criterios de elegancia. Sea como sea, las discusiones en el siglo XIX se plantean en términos padre-hijo, y de ello hay numerosas pruebas, como por ejemplo la polémica mantenida, en 1867, entre Luigi Capuana y los actores italianos que ya entonces reclamaban sus derechos.

Consolidada la figura del director como algo más que un ama de llaves, los términos de la estructura doméstico-teatral se modifican: ahora el Padre (el autor) pasa a ser Madre, porque el texto en la teorización semiológica (en la de Ubersfeld, como ya he dicho otras veces), se convierte en lo femenino, en una cosa inerte, dormida y llena de agujeros que alguien debe llenar para darle por fin un sentido. Este alguien es el director de escena (el metteur, el metedor), que se erige a sí mismo en el principio masculino de la operación (pro)creadora. Con sus espermatozoides —los actores— fecunda la obra-mujer, que se despierta feliz y realizada.

El problema parece resuelto del siguiente modo: la madre (autor) tiene todos los derechos sobre el texto; el padre (director) sobre el espectáculo.

Sin embargo, ésta es una solución insatisfactoria e injusta puesto que, en rigor, comportaría:

1. Que el director de escena no puede cambiar ni una coma del texto, a no ser que cuente con la autorización del autor. En puridad, ni siquiera debería poder modificar un texto de dominio público precisamente por eso: porque es propiedad de todos y porque —finiquitados los derechos sucesorios— nadie está autorizado a hablar en nombre del autor. La libertad del director de escena que reclamaban Meyerhold y Tetriakov quedaría radicalmente cercenada.

2. Que el director de escena puede ejercer un derecho absoluto sobre los derechos de los demás creadores del espectáculo:

los actores, los escenógrafos y figurinistas, los iluminadores. Por ejemplo, el derecho de modificar, suprimir o añadir —en el curso de las representaciones— elementos de la escenografía o del vestuario, entradas o salidas de los actores, o el de introducir cambios de intención en los personajes contra la voluntad de quienes los interpretan y dan la cara por ellos.

Por todo ello, no está nada claro que los derechos (intelectuales y económicos) sobre el espectáculo deban recaer sobre el director de escena. Si partimos de la idea que un espectáculo es la creación de un conjunto de personas —a diferencia del texto, que lo es de una persona o, a lo sumo dos, como en el caso de Labiche—, y que cada una de esas personas es autora en su propia parcela creativa, no sería descabellado pensar que los derechos sobre la obra pudieran recaer en una persona que fuera ninguna de ellas: por ejemplo, el titular (público o privado) de la producción.

Sé que decir esto aquí, en un congreso de directores de escena, es como mentar la soga en casa del ahorcado, pero me atrevo a hacerlo en el convencimiento de que, pasado el primer impulso de repulsa, tal vez alguien juzgará digna de consideración mi sugerencia. En su defensa, señalaré algunas de sus ventajas.

1. Se basa en el hecho de que esta persona, individual o jurídica, (que no debe confundirse con el director aunque muchas veces coincida con él) es la que toma la iniciativa de crear el espectáculo, la que pone los medios materiales para su realización, la que busca y aglutina al personal artístico (actores, director, escenógrafos), la que organiza el trabajo en el tiempo y en el espacio.

2. Ello no significa que sea el propietario —el amo y señor— del espectáculo, sino todo lo contrario: es sólo su garante. No es un tipo sin escrúpulos que elimina parte de la escenografía para que quepa en un escenario de provincias, anunciándola como «La obra que ha triunfado en Madrid» y presentándola con un reparto de segunda o cuarta fila. El productor —en el sentido noble de la palabra— es aquél que, al atribuir a un espectáculo unos recursos materiales y humanos y no otros, determina su envergadura artística y los papeles que corresponden a cada uno de sus agentes. No es en sí mismo sujeto de derechos intelectuales, sino únicamente su depositario.

Creo que sólo esta persona individual o jurídica estaría en condiciones de asumir la titularidad —no la autoría— del espectáculo, la responsabilidad de defender su integridad y el deber de defender los diversos derechos de autoría en juego.

1. Fijando con cada uno de los creadores el carácter de su aportación artística y la capacidad de intervenir en el trabajo de los demás.

2. Estableciendo el resultado final del trabajo en un documento audio-visual que servirá de referencia para salvaguardar la integridad del espectáculo, con todos los márgenes de variabilidad consustanciales a la representación en vivo.

3. Traduciendo en términos de derechos económicos los derechos intelectuales de cada creador, dividiendo en partes alícuotas previamente consensuadas un monto al que podría denominarse «derechos de reproducción del espectáculo», tomado —

como los «derechos de autor»— de los ingresos producidos por la explotación del espectáculo.

Evidentemente, una solución de este tipo (como cualquier otra) plantea problemas jurídico-técnicos y puede dar lugar a una inacabable casuística «procesal». Pero precisamente porque toma como «unidad» de referencia el espectáculo y reconoce el carácter igualmente sujeto a «derechos intelectuales» de todos cuantos han contribuido a su resultado, puede contribuir a dignificar el teatro. Aunque no resuelva el arduo problema del plagio, permite resolver los dos casos prácticos expuestos al principio de la ponencia: el supuesto 1 conculca el derecho de los actores del primer espectáculo en la medida en que el director utiliza en beneficio propio su trabajo e incita a otros actores a plagiarlos sin remunerar a cambio a los primeros; el supuesto 2 pone de manifiesto que el director de escena, en defensa de sus derechos intelectuales, tiene el deber de poner coto a las incontinencias verbales o renales no previstas ni en el texto ni en su escenificación.

Espero que quede claro que no estoy negando la existencia de los derechos del director de escena, ni la necesidad de su defensa. Me limito a situarlos en el marco de otros derechos artísticos igualmente legítimos y defendibles, al menos desde una determinada concepción no feudal de la práctica del teatro. A fin de cuentas, y aunque el símil resulte poco poético, el teatro es como una casa de vecinos donde la propiedad horizontal (de mi texto, de mi personaje, de mi escenografía, de mi montaje, de mis luces) comporta la propiedad vertical de zonas comunes y la corresponsabilidad en la conservación del edificio entero. Y por supuesto, asumo totalmente la sugerencia de la sentencia virtual de los jueces de La Haya: sólo podremos defender verdaderamente nuestros derechos si antes definimos con la mayor concreción posible en qué consiste nuestro trabajo de creación. ♦



*“Entre bobos anda el juego”,
de Francisco de Rojas.
Dirección: Arturo Castro.
Teatro Margen (1998).
(Foto: Paco García Paredes).*